

PARA UMA NOVA HISTÓRIA DA MÚSICA PORTUGUESA*

Por José Bettencourt da Câmara (Universidade de Évora)

A história social da arte nem substitui nem invalida a história da arte ou vice-versa; cada uma começa a partir de um conjunto diferente de factos e de valores. Quando a história social da arte é julgada pelos padrões da história da arte, os factos começam a parecer distorcidos. Para contrariar esta impressão, podemos apontar que mesmo a história da arte adopta padrões diferentes dos da simples crítica de arte e também dos da simples experiência estética imediata, e que, muitas vezes, existe uma determinada tensão entre valores históricos e estéticos. O ponto de vista sociológico da arte só é de rejeitar quando pretende arvorar-se no único ponto de vista legítimo e confunde a importância sociológica de uma obra com o valor estético.

(A. Hauser 1)

Tomemos como uma das principais razões para justificarmos a epígrafe escolhida a da homenagem que não deixam de nos merecer os pioneiros, mesmo quando o tempo já lhes conferiu a *grisaille* das figuras idosas. Tal será hoje, em opinião generalizada certamente, a situação de Arnold Hauser, que nos estimulou, jovens, a olhar realidades que as escolas que frequentámos não quiseram, ou não conseguiram vislumbrar. Dizemo-lo sem traços de azedume, ou de rancor, para com as escolas e, ainda menos, para com os professores que tivemos; mas foi, com efeito, à margem do ensino que nos deu diplomas e em parte a insatisfação que nos compeliu a procurar fora, por vezes em obras proibidas, muito do que dele deveríamos ter obtido, que encontrámos boa parte do alimento pedido pelo espírito inquieto.

* Artigo publicado na revista *Brotéria* (n.º 163, Julho de 2006), com o título “Para uma história social da música portuguesa”.

Só à primeira vista pessoal, este discurso diz antes de um País cujo aparelho do Estado era ferreamente controlado por forças que o traziam há muito atrofiado, longe das benfazejas brisas do espírito que por outras paragens sopravam mais livremente. Nesse País, todo o vislumbre de enfoque social do que quer que fosse incorria na suspeição de desvio perigoso duma decretada sã doutrina, desvio que o poder político se arrogava o direito de coarctar. Mas se foi à margem das escolas frequentadas que aprendemos a ver que as torres de marfim em que se pretendeu encerrar as melhores criações do espírito mais não serão, elas próprias, do que construções mentais que ao real impomos, isto é, ao fim e ao cabo, ideologia, também fora delas deparámos com outras perspectivas que a essas criações pareciam reduzir a como que simples emanções das materiais necessidades humanas. E para os que este modo de ver perfilhavam seriam insuficientes as posições que designariam talvez “intermédiás”, ou “moderadas”, suspeitas de procurarem reconciliar deuses e diabos, com o fito de porventura se verem admitidas pelas escolas, que decretam o que seria, ou não, intelectualmente respeitável.

Se à visão das cátedras que escutámos, apesar de tudo, reagíamos, também a outras cartilhas, exteriores àquelas, não conseguimos aderir com a convicção de eleitos prosélitos. E não sabemos, hoje, se o radicalismo dessas alternativas era determinado tão só por valores de generosidade, pelo cuidado em que devemos ter os destinos colectivos, ou se afinal por fidelidade a outras ideologias, no pior sentido que possa a este termo consignar-se: o da ausência de liberdade no olhar, de verdadeira disponibilidade para no real respeitar aquilo que resta sempre a apreender.

Simplificando, intuímos com menor nitidez primeiro, fundamentámos mais tarde, que, de forma lata, idealismos e materialismos, inimigos numa história que subterraneamente os irmana, se devem mais uns aos outros do que se acharam os seus seguidores dispostos a reconhecer. Consideramos que obras como a de Arnold Hauser nos ajudaram a aperceber que é possível, apesar da dificuldade inerente ao projecto, procurar caminho por entre as grandes dicotomias tradicionais, no domínio da compreensão da arte e da sua história, como noutros, naturalmente; que podemos preservar, na amplitude do olhar, valores entre si conflituosos, e que com isso ganhará seguramente a nossa busca de verdade.

Se bem que seja conhecida a grande importância do legado do século XVIII para a reflexão sobre a arte, que recebe então um impulso que nunca antes lhe fora dado, é a centúria seguinte sobretudo que, fundando o grande continente das ciências do homem,

estabelece boa parte dos instrumentos conceptuais de que ainda hoje, geralmente, continua a fazer-se uso para o entendimento da arte. No século XIX, as grandes conquistas científicas e técnicas como que deixam ofuscado o espírito humano, que tende a erguer a ciência, no sentido que desde o Renascimento vimos dando á palavra, em paradigma último da verdade. O positivismo exprime bem, entre todas as correntes de pensamento, esta generalizada tendência do homem oitocentista para o cientismo – ao que a oposição do historicismo alemão procurou, a seu modo, obviar, fazendo por salvaguardar o que de específico se joga nas ciências do homem, e parece não assimilável ao objecto das ciências da natureza.

Em Hippolitte Taine, na sua *Philosophie de l'Art*, podemos ver a expressão paradigmática da aplicação ao domínio da arte dessa geral propensão oitocentista para assumir a ciência como medida de todo o conhecimento. Porém, mais de um século volvido, como persistiríamos na proposta de que, tal como uma certa “temperatura física” (2) está na origem dos seres vivos, também certa “temperatura moral” (3) produz estas formas de arte, não aquelas? Continuaria o rudimentar determinismo da proposta a bastar-nos para entender tão complexo fenómeno como o da criação cultural, em especial o da criação artística, intimamente dependente do que de mais irreduzível deparamos no homem – a liberdade?

Entendida como parte duma “estética científica”, a “sociologia da arte” (como, aliás, a sociologia *tout court* em Auguste Comte) nasce marcada pelo cientismo oitocentista, do que a posterior reflexão sobre a arte, em boa parte, mal se libertará. Podemos aqui invocar Ortega y Gasset que, a propósito das dificuldades de aceitação social que encontrou a arte moderna, ou, como mais precisamente ele próprio diz, da “impopularidade da nova música” (4), proferiu ao mesmo tempo um amplo elogio aos objectivos do “genial francês Guyau” (5) e um severo juízo sobre os resultados do seu esforço para pensar a arte a partir “do ponto de vista sociológico”, segundo os termos do título da mais representativa obra do autor francês (6).

Se temos de reconhecer que o projecto de compreensão da arte no contexto em que é produzida – mesmo que por essa via apreendamos tão só uma parte do seu sentido – deve a esses já velhos pioneiros, importa acrescentar a nossa insatisfação face aos modelos que para tal foram procurados no âmbito da ciência moderna. É o determinismo oitocentista – de que positivismo, marxismo e outros “ismos” são, mais ou menos, subsidiários – que escusamos: a arte, que se, por um lado, não surge em nenhum céu de essências, fora do geral circunstancialismo que envolve toda a acção

humana, não se articula, pelo outro, ao meio social em que emerge segundo a relação mecânica do efeito à sua causa, como no domínio dos fenómenos da natureza parece verificar-se. Mesmo que às vezes lhe apliquemos o termo, ela não será um “produto”, o que se prende menos com a habitual conotação material, económica, da palavra do que com o problema de ordem epistemológica que apontámos.

Em que posição nos situaremos afinal? Acima de todas as demais posições, certamente que não. Nem nos acharíamos com a divina vocação de tudo abarcar, como também não predispostos à atitude infantil de tudo recusar, porque tal apetece. Em poucas palavras, visamos um discurso sobre a arte que convenientemente dela retenha as duas dimensões de autonomia e de dependência relativamente à circunstância em que ela brota, em que subsiste: as estruturas sociais, os acontecimentos da época, a biografia, o carácter do autor. Ambas as dimensões são diferentemente constitutivas da arte, de nenhuma delas deverá prescindir a ciência, o conhecimento da arte a que aspiramos.

É tal a interconexão destes dois aspectos que se impõe abandonarmos a ideia para que geralmente propendemos de que é a arte constituída por formas que assumem como seu conteúdo sentimentos, concepções, valores de natureza vária. Nesta ordem de ideias, valeria a obra artística sobretudo por algo que de fora receberia, que ela de algum modo serviria. É o dualismo, a que a própria linguagem nos parece compelir, que aqui surge desajustado da realidade em presença.

Com efeito, não é o valor da obra de arte exterior às formas que a constituem, o que é evidente no facto de a destruição dessas formas implicar o fim do valor que lhe atribuímos, e que a sua simples memória não poderia compensar. Mas experimentamos também, por outro lado, que às formas artísticas é inerente um impulso que para além delas mesmas nos impele, que implica de um modo ou doutro o mundo em que elas surgem.

Assim, urge, na história da arte, como na estética, obter um verdadeiro pensamento dialéctico que se estruture para além da oposição que vem historicamente persistindo entre formalismos e conteudismos (7). Estes, ao atribuírem à arte, como seu conteúdo, seja sentimentos, seja valores de natureza diversa (religiosos, éticos, sociais...), predispõem-se não só a admitir, mas mesmo a acentuar a dependência da arte das estruturas históricas em que ela emerge. Os formalismos, por seu turno, considerando a obra artística como um conjunto de formas cujo sentido reside nelas mesmas, não em algo que de fora lhes advenha, tendem, naturalmente, à posição de

defesa da autonomia da arte relativamente ao contexto envolvente. Precisaríamos contudo de uma reflexão sobre a arte que acolhesse o que, dos dois pontos de vista, sabemos pertencer-lhe, que não devemos portanto alienar-lhe.

Seja-nos permitido, por enquanto, ficar pela formulação do projecto de ultrapassagem (?) desta vasta dicotomia, esperando vir a contribuir algures para a sua realização. Nem se poderia esperar que fôssemos nós a “resolver” sozinhos questões desta ordem de grandeza, embora, como vimos de referir, não desejemos escusar-nos ao esforço do contributo que estiver ao nosso alcance.

Não tem a história social da arte de perder de vista a especificidade da expressão artística, assim como a especificidade de cada forma de expressão artística. Não haverá necessariamente conflito entre uma *abordagem histórico-social* da arte e a sua *abordagem histórico-formal*, por assim dizer. Como vimos pressupondo, a história das formas artísticas não poderia ser de todo alheia, exterior, à história das estruturas sociais.

O absurdo da ideia de duas histórias, a da(s) arte(s) e a da(s) sociedade(s), que corressem paralelamente uma à outra, sem se tocarem, bastaria a mostrar o excesso das propostas de completa autonomia da arte relativamente ao seu contexto histórico. Por outro lado, repetimo-lo, essa evidência da pertença da arte como forma de actividade humana à única história da humanidade não obsta à outra da particularidade dessa actividade, dos aspectos próprios que o seu desenvolvimento no tempo possa apresentar.

Pelo menos à primeira vista, não parecerão os termos em que vimos pondo estas questões coadunar-se com o modo como na passagem escolhida para epígrafe são articuladas o que o autor designa de “história da arte” e de “história social da arte”. Se eles tornam claro que não podemos acusar Arnold Hauser de, por ocupar-se especialmente da dimensão de heteronomia da arte, uma vez que foi uma *História Social da Arte e da Literatura* que sobretudo lhe ficámos devendo, não reconhecer a sua dimensão de autonomia, não deixará o dualismo, a independência da história da arte *tout court* relativamente à história social da mesma, para que esses termos eventualmente apontariam, de parecer incompatível com aqueles em que aqui pretendemos afirmar a necessidade do que, recorrendo à terminologia consagrada, continuaremos a chamar de história social da música.

É evidente que não poderíamos avaliar a obra de arte pelas funções que ela cumpriu, pelo valor que nalgum contexto social, no da sua origem, lhe foi atribuído. Doutro modo, veríamos certamente críticos, ou público, para sempre decretarem o que

valesse a obra artística. Restringindo-nos a um exemplo setecentista, uma *Paixão Segundo S. Mateus*, que, composta entre o Outono de 1728 e a Quaresma de 1729 por Johann Sebastian Bach, temos hoje por uma das obras cimeiras de toda a história da música, não foi certamente assim apercebida pela congregação de fieis que na Quinta-Feira Santa daquele último ano assistiu à sua primeira execução na igreja de S. Tomás de Leipzig. As serenatas que naquela mesma década Domenico Scarlatti compôs para a corte portuguesa não esgotaram o seu sentido, enquanto obras de arte, na percepção que delas teve o público de aristocratas a que foram destinadas. Só não seria óbvio que a “importância sociológica de uma obra” se não identifica com o seu “valor estético”, de novo nos termos da epígrafe, para quem, por deficiente formação (de gosto, pelo menos), não estivesse preparado para o verificar.

Mas nem por isso esqueceríamos que a afirmação de que não é fora da história humana que se processa a história das formas artísticas equivale à da impossibilidade de uma história da arte que não seja minimamente uma história social da arte. Ao intitularmos o presente texto “Para uma nova história da música portuguesa” ou, como em publicação prévia surgiu, “Para uma história social da música portuguesa”, poderíamos, sem grande prejuízo (excepto o de sermos certamente menos compreendidos), haver optado simplesmente pelo título “Para uma história da música portuguesa”. Com o que queremos dizer, evidentemente, que não entendemos uma história da música que não parta duma preocupação mínima de enquadramento da música do passado no contexto histórico-social que foi o da sua génese, que, havendo na sua génese dum modo ou doutro interferido, para nós, hoje, contribuirá para lhe apreendermos o sentido. Fique, de qualquer modo, o título que mantivemos, se outra razão não houver, por homenagem e referência a esforços anteriores, de que só pretensiosamente nos não reconheceríamos subsidiários.

É, também, quase desnecessário explicitar que aquilo que na circunstância designamos de história social congloba muito mais do que em rigor se entenderá pela história das próprias estruturas sociais. Como prescindir da referência a tudo aquilo que numa sociedade possa servir ao entendimento da música produzida nessa sociedade – assim, a economia, a política e a ideologia, partes integrantes, afinal, do que constitui o que devemos entender pelo todo social? Como, por outro lado, prescindir daquilo que na música, como nas demais artes naturalmente, possa contribuir para o conhecimento da sociedade em que é a música produzida?

Negativamente, o que pressupõem as nossas propostas – que nada de original para si reclamam, como reconhecerá quem se encontre a par do que a reflexão sobre as artes e a sua história, e de forma lata as ciências humanas, particularmente a historiografia, vêm obtendo há muitas décadas – é escusar, sem hesitação, uma historiografia musical que mesmo internacionalmente parece ainda predominar, e impavidamente, como que em letargia antiga, insiste na perspectiva curta, naquilo que a chamada Nova História – escola fecunda de cujos frutos reconhecemos haver-mo-nos alimentado – chamou de *événementiel*, sendo este, aqui, quase só o dos próprios acontecimentos da história da música: os das biografias dos criadores, os da evolução das formas musicais – como se nada tivessem estes a ver com os demais acontecimentos da história do homem, como se não fossem os *acontecimentos musicais*, também eles, *acontecimentos humanos*.

Não vemos, com efeito, que pudesse considerar-se autonomamente, por um lado, uma *história da música* e, pelo outro, uma *história social da música*. Admitindo diversidades no que respeita ao ponto de vista em que possa o historiador colocar-se, reconhecendo a necessidade de seccionar no todo histórico aquilo de que vamos ocupar-nos, de acentuar determinados aspectos, compreendendo que não precisamos de revocar toda a história humana para entendermos a música que a humanidade produziu, não compreendemos, em todo o caso, como seja possível completamente prescindir, em qualquer abordagem histórica da música, da referência da arte em questão ao próprio quadro da sua existência: o da sua produção e o da sua fruição, ao longo do tempo em que venham as suas formas persistindo.

*

*

*

Parece-nos particularmente evidente o atraso da musicologia em Portugal na completa ausência de preocupação teórica que constatamos na magra produção literária até hoje consagrada à história da música portuguesa. E podemos decerto entender o próprio facto de ainda ninguém, mesmo no País pequeno de que se trata, disso se haver dado conta (pelo menos através de um dos principais meios de que para tal dispõe a comunidade científica, isto é, de publicações) como já significativo desses limites da escrita sobre música em que entre nós se vem infelizmente persistindo. Continua a presumir-se, em boa parte dos casos, que possa afinal resumir-se o discurso histórico ao

mero enunciado de nomes mais ou menos relevantes num determinado sector da vida cultural de um país e à lista das obras que lhes ficámos devendo. Se não isso apenas, pouco mais, efectivamente: incapaz de escapar à grande história, por assim dizer, à história também dita geral, que por vezes espreitava ostensivamente na história individual dos músicos (8), lá incluía marginalmente esse discurso algo daquilo que se considerava decerto exterior à arte, à existência dos criadores como tais, à evolução das próprias formas artísticas, isto é, a “época”, a sociedade envolvente – de que, repetimos, se achava poder-se, sem dano grave, prescindir.

Pressupunha-se que os factos da história da música, da história da música em Portugal, podiam, nunca se disse mercê de que varinha de condão, escapar a condições gerais da existência humana, como as que se prendem com a necessidade de prover à quotidiana necessidade de alimentarmo-nos, com o facto de só em sociedade subsistirmos, com as estruturas ideológicas que gera a sociedade em que subsistimos. Podiam esses próprios factos musicais, por outro lado, narrar-se como se uns aos outros, mais ou menos independentemente, se sucedessem, como se nenhum fio, por invisível que fosse, os articulasse.

Contra esse elementar positivismo, que o seu próprio nome ignora, impõe-se sempre frisar que *os factos são, de algum modo, o seu sentido*, que, constituindo o conhecimento histórico a busca desse sentido, não o encontraremos nos próprios factos enquanto acontecimentos abstractamente circunscritos no tempo e no espaço, mas por via do seu enquadramento em âmbitos mais vastos, em que desvelam as reais dimensões do seu significado. Não chegaria, obviamente, a constituir historiografia um discurso que como mera sucessão de datas adstritas a um enunciado de eventos se apresentasse. Nem por outro lado, vimo-lo repetindo, a pertença da história das práticas musicais a um quadro histórico global determina necessariamente a omissão do que de específico encontramos na forma de expressão artística que elas representam – como não tem, toda a história da arte, de esquecer o que de específico envolve o acto de criação artística, quaisquer que sejam os meios de expressão que utilize.

Se é verdade que o excesso de teoria não deixa de produzir os seus monstros, também o é que, como costuma apontar-se, o horror a ela oculta sempre, afinal, uma teoria que a si própria se não conhece, com todos os males daí decorrentes. Radica o que chamamos de teoria, numa definição apressada, na consciência *do* que fazemos, de *como* fazemos, nessa capacidade de auto-vigilância que deve o homem de ciência sempre cultivar (capacidade que não poderia redundar no discurso pedante dos que mais

não fazem do que produzir propostas, eximindo-se ao esforço do contributo a que no sentido da realização das mesmas deveriam sentir-se obrigados).

Não é pelo facto de lidar com arte, com uma forma de expressão artística cuja particularidade é evidente, que deixa o historiador da música de permanecer um historiador. Assim, como poderia o historiador da música portuguesa permitir-se ignorar a história de Portugal, o desenvolvimento no tempo dessa unidade político-social que constitui a comunidade nacional que dá por esse nome? Só no âmbito dessa história – que se não processa, ela própria, fora da história da Europa e da história do Mundo, naturalmente – aproximará a compreensão daquilo que se propõe abordar: a história da música em Portugal, ou, com cambiantes semânticos significativos, a história da música portuguesa (9).

Está essa história praticamente por fazer, para nos exprimirmos de forma drástica, não apenas porque o património musical português continua em parte por abordar, mesmo no que de preliminar implica o trabalho do historiador, isto é, no estudo das próprias fontes históricas, mas porque lhe falta geralmente, como vimos de apontar, sair dessa circunstância de inconsciente aversão à reflexão sobre a sua prática, com todas as consequências daí decorrentes. Depois de tantos e tão relevantes contributos, ao longo do século XX, no âmbito das ciências humanas em geral e em particular no domínio da reflexão sobre a natureza do conhecimento histórico e no esforço de construção duma nova historiografia, como nos satisfaríamos na ingenuidade de um tal discurso, verdadeiramente atrofiados em estranha menoridade intelectual?! Esperando que não chegue a nossa insatisfação a ser tomada pela arrogância dos que se julgassem soberanamente aptos a todos julgar, como se tudo conhecessem, temos antes as nossas propostas por apelo construtivo à tomada de consciência da situação de um determinado sector da cultura portuguesa, que desejaríamos ver diferente – o que passará necessariamente pela avaliação do caminho percorrido nesse pouco mais de um século que já conta a história da investigação musicológica portuguesa.

É deprimente, muitas vezes, constatar a (falta de) qualidade do discurso que sobre a música se vem produzindo em Portugal (a começar, bastas vezes, pela mera expressão literária), quando o cotejamos com o que de há décadas a esta parte, fecundado por diversificadas preocupações, nos chega de outras paragens. Das ciências da linguagem à filosofia, das suas interpenetrações recíprocas, passando por áreas do conhecimento como a sociologia, a psicologia, a história, vem recentemente a

musicologia conquistando novas perspectivas, que a deixam a léguas de distância do seu ponto de partida no século XIX.

Nalguns outros países europeus a musicologia, o conhecimento do seu próprio património musical, encontraram, sem dúvida, mais favoráveis condições de florescimento do que no recanto da Europa em que escrevemos. O livre respirar do espírito que à Península Ibérica faltou durante boa parte do século XX, como acima se disse, terá decerto a ver com o problema, embora outros factores talvez específicos da esfera musical (deficiência da formação humanística do músico português, por exemplo) deverão ter aqui pesado igualmente, uma vez que outros domínios da cultura portuguesa (a historiografia, a história da arte...) cedo exibiram os benefícios das transformações que no País desencadeou a data de 25 de Abril de 1974.

Conhecemos, em todo o caso, nas últimas décadas da Monarquia Constitucional e durante a Primeira República um razoável arranque da investigação da história da música em Portugal. É justo afirmar que Joaquim de Vasconcelos, Ernesto Vieira, Sousa Viterbo, Michelangelo Lambertini, lançaram as bases, ou para isso contribuíram, do que poderia ter constituído um verdadeiro período positivista da história da investigação musicológica em Portugal, com os seus valores de preocupação pelas fontes musicais e pelo chamado estabelecimento dos factos. Arranque algo tardio, é verdade, se considerarmos o melhor contexto europeu, se nos lembrarmos de que a musicologia histórica na Alemanha, verdadeira pátria das “*Musikwissenschaften*”, lança as suas raízes na primeira metade do século XIX. Mas mesmo a um Johann Nicolaus Forkel, primeiro biógrafo de Bach, considerado um dos pais da moderna musicologia, poderíamos, salvaguardada a distância devida, fazer de algum modo corresponder em Portugal, senão um José Mazza (10), talvez um Cardeal Saraiva (11), ou ainda, antes deles, a um Johann Mattheson, um Barbosa Machado e seus antecessores, que na *Biblioteca lusitana* deixaram considerável informação relativa à arte musical (12).

E, sem detrimento da insatisfação que vimos exprimindo, mesmo durante o período da história portuguesa do século XX que, conservando o nome que o próprio regime se atribuiu, chamamos de Estado Novo, seria injusto esquecer os contributos particulares de investigadores como Manuel Joaquim, Santiago Kastner, José Augusto Alegria e mais algum outro. A criação no âmbito de uma poderosa instituição privada, a Fundação Calouste Gulbenkian, de um Serviço de Música traduziu-se num impulso sem precedentes no conhecimento do passado musical português, por via sobretudo da

publicação dos próprios textos musicais (13), antes circunscrita a um reduzidíssimo número de títulos de alguns compositores seiscentistas sobretudo.

É, de qualquer modo, materialmente significativo, por assim dizer, que não disponhamos hoje ainda de uma única *História da música em Portugal* que, independentemente da perspectiva adoptada, organize informação suficiente sobre cada período dessa história. É também significativo que, depois dos contributos de Joaquim de Vasconcelos, de Ernesto Vieira e de Sousa Viterbo (14), nenhuma publicação de natureza dicionarística tenha vindo a lume, alargando as anteriores, que, com todos os seus limites, contam um século de uso, ou mais (15). Estes factos, ao apontarem para o que falta fazer, não deixam de implicar um juízo sobre o que entretanto não foi feito.

A criação de estudos universitários de musicologia em Portugal, já menos recente do que poderia parecer, não permite esperar, por si só, que a situação se altere substancialmente, também no que respeita ao conhecimento do património musical português. A persistir-se no estilo de discurso que aqui vimos recusando, pouco mais além iremos do que de um mero acumular de dados, longe do salto qualitativo a que no sentido de um conhecimento histórico digno deste nome deveríamos aspirar. Mais ou menos reformulado a uma e outra margem do Atlântico, reconheçamos que o positivismo não morreu, reconheçamos mesmo, positivamente, o que de construtivo deveremos às suas reformulações, no século XX. Contudo, permanecermos hoje presos aos seus pressupostos equivaleria, nisso somos convictos, a comprazermo-nos em verdadeira miopia intelectual.

Aliás, o positivismo que aqui verberamos será menos aquele que, com justiça, vem chamando a atenção para verdadeiros excessos de descarnadas ambições mentais, de despidorado gosto pelo som vazio das palavras, do que o da estreiteza, às vezes recamada de fulgentes ouros académicos, que, por simples impreparação ou ainda dogmatismo estreito, não cuida minimamente de pensar as suas realizações, os seus axiomas, os seus pressupostos. Não é senão, ao fim e ao cabo, uma saudável multiplicidade de perspectivas que também para o desenvolvimento da musicologia portuguesa propugnamos. Mais do que a eventual convergência a que chegarmos, é a fecundidade da divergência (não por si mesma, naturalmente) de que partimos que sempre acentuamos. Como imaginar, no limite, o pesadelo de um universo em que todos pensássemos o mesmo, da mesma insípida maneira?!

O que poderia ser aquilo que sob a designação de musicologia reunimos se não consistisse na articulação de todo o contributo, vindo de onde vier, da física à filosofia,

da matemática à psicologia, da antropologia cultural e da sociologia às ciências da linguagem, nos sirva para compreender o fenómeno musical? Elementar certamente, tal definição (se disso se trata) não deixa de exprimir também o que para o avanço da musicologia em Portugal nos parece, hoje, desejável – e possível.

Circunscrevendo-nos à problemática que nos ocupa, perguntamos se aquilo que vimos designando de “extra-musical” será, para a compreensão do “musical”, tão exterior a este como pode a primeira expressão fazer supor? Não poderiam, não deverão, a música e a sociedade, para nos restringirmos às realidades que mais particularmente agora nos interessam, entender-se separadamente. Na articulação de ambas, temos ainda de reconhecer que se nos apresenta a primeira com dimensões menores, por assim dizer, do que a segunda, pois que a ela pertence, como na elementar teoria dos conjuntos matemáticos se diz que aos maiores pertencem os mais pequenos. É esta circunstância de inclusão determinante, ainda que o vector oposto, ou seja o dos contributos que do conhecimento da música possa advir ao entendimento da sociedade em que ela é feita, não deva também ser minimizado, como aliás já dissemos.

Será ainda necessário repisar que não entendemos essa relação de pertença da música à sociedade segundo o modo desigualmente dependente com que, pelo menos nas suas formulações elementares de catecismo de estado, por assim dizer, se articularam as noções marxistas de superestrutura e de infraestrutura, ou seja, de que é desta última que decorrem exclusiva, ou então predominantemente, os elementos necessários à compreensão da primeira. Lembremos, sem laivos de acrimónia conservadora, que os próprios revolucionários sempre perceberam que às revoluções servem as canções revolucionárias.

Apenas a uma primeira vista nos surge o texto musical em si mesmo. Ele não se entende dentro das barreiras que, enquanto obra individualizada, o separam das demais coisas. Trate-se de um sistema de sinais gráficos (a partitura) que nos remetem para um conjunto de sons organizados (chamamos musicologia histórica àquela que da música de autor se ocupa), ou de um conjunto de sons que não chegaram a ser escritos (desde a proposta de Jaap Kunst, aceitou-se à disciplina que estuda estas formas musicais designar etnomusicologia, embora melhor fosse, com Alan Merriam, chamar-lhe antropologia da música), é o texto musical sempre portador de algo que já não são os próprios sons, que para fora dele de algum modo remete.

Mas deixemos para outros trabalhos uma reflexão menos elementar, porventura mais próxima da estética do que da história, sobre o modo como assume a música

aquilo que não é a música, sobre as relações entre o que na música é especificamente musical e o que é extra-musical, ou não (?) musical, e de que ela, mesmo nas suas formas mais “puras”, permanece indissociável, como afirmámos.

Dentro do que chamamos de extra-musical, a sociologia da música ocupa-se especialmente daquilo que de social podem os sons, explícita ou implicitamente, integrar. Ou será antes a dimensão do “social”, aqui, tal que nos inclinaremos a entendê-lo como equivalente a “extra-musical”? Seja como for, entre os valores inerentes à perspectiva sociológica na abordagem da música, tanto a do presente como a do passado, é de destacar este especial contributo para vencermos o arreigado excesso do entendimento da música exclusivamente como texto, isto é, a tendência para esquecer, no caso, que todo o texto pressupõe um contexto, como vimos intencionalmente repetindo.

NOTAS

1 – Arnold Hauser, *Teorias da Arte*, Presença, Lisboa, 1973, p. 20.

2 – Hippolitte Taine, *Philosophie de l'Art*, (cit. Vários, *Dicionário de Estética*, Presença, Lisboa, 2003, p. 70).

3 – Hippolitte Taine, *Philosophie de l'Art* (cit. Vários, *Dicionário de Estética*, Presença, Lisboa, 2003, p. 70).

4 – José Ortega y Gasset, *A Desumanização da Arte*, Vega, Lisboa, 2003, p. 60.

5 – José Ortega y Gasset, *A Desumanização da Arte*, Vega, Lisboa, 2003, p. 59.

6 – M. Guyau, *L'Art au Point de Vue Sociologique*, 6ª ed., Felix Alcan, Paris, 1903.

7 – No âmbito estético, parece-nos de assinalar o contributo nesse sentido devido a Luigi Pareyson, exaurido aliás em Theodor Wiesengrund Adorno (sem que tal tenha sido reconhecido pelo italiano!). Veja-se, do primeiro, *Os Problemas da Estética* (trad. bras.: Martins Fontes, S. Paulo, 2001) e, do último, *Experiência e Criação Artística* (Edições 70, Lisboa, 2003).

8 – Mais ou menos evidente no caso de todos os criadores, poucas biografias como a de um João Domingos Bontempo ilustram, no âmbito da história da música em Portugal, essa pertença, por assim dizer, da história individual dos músicos à grande história: a história do País que na primeira metade do século XIX teimava em não abrir-se aos tempos novos do liberalismo, a história da Europa e do Mundo, que o próprio músico viveu na Paris napoleónica e, depois, na Londres que batera Napoleão.

9 – Parte dos problemas da historiografia musical que se vem praticando em Portugal prende-se como o facto de ser a mesma muito pouco historiografia, ou seja, decorrem esses problemas sobretudo da

falta de formação histórica dos que dela geralmente se têm ocupando. O modo como pela historiografia musical portuguesa foi visto o século XVIII, a primeira metade do século XVIII, o reinado de D. João V (1707-1750), pode exemplificar todas as pechas a que nestas páginas nos permitimos reagir, entendendo tal dimensão crítica como via necessária para alguma dimensão construtiva que esperamos as mesmas contenham.

10 – José Mazza, *Dicionário Biográfico de Músicos Portugueses e das suas Composições*, Códice CxIV/1, Biblioteca Pública de Évora. (Separata da Revista “Ocidente”, Lisboa, 1944/45; ed. de José Augusto Alegria.)

11 – Cardeal Saraiva, *Lista de Alguns Artistas Portugueses, Coligida de Escritos e Documentos, no Decurso das suas Leituras em Ponte de Lima, no ano de 1825, e em Lisboa no ano de 1839*, Lisboa, 1839.

12 – Cfr. Rui Vieira Nery, *A Música no Ciclo da “Biblioteca Lusitana”*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1984.

13 – Referimo-nos à criação da colecção “Portugaliae Musica” (Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa), de que se publicaram até ao presente várias dezenas de volumes, mas onde o espaço dado à música do século XVIII, que neste conjunto de estudos visamos, não é significativo (com excepção da publicação das obras de Carlos Seixas), conduzido que foi o crescimento da colecção segundo o aleatório critério das propostas dos colaboradores, geralmente mais interessados nos séculos XVI e XVII do que no século seguinte.

14 – Joaquim de Vasconcelos, *Os Músicos Portugueses*, 2 vols., Porto, 1870; Ernesto Vieira, *Dicionário Biográfico de Músicos Portugueses*, 2 vols., Casa Lambertini, Lisboa; Sousa Viterbo, *Subsídios para a História da Música em Portugal*, Imprensa da Universidade, Coimbra, 1932. Pode acrescentar-se a estas publicações outros contributos, geograficamente mais circunscritos, como o de Eugénio Amorim, *Dicionário Biográfico de Músicos do Norte de Portugal*, Edições Maranus, Porto, 1935; de José Joaquim Pinto Gada, *A Música na Sé da Guarda*, Museu da Guarda, Guarda, 1990, e ainda os estudos de José Augusto Alegria, sobre a história da música na Sé de Évora e no Paço de Vila Viçosa.

15 – Não foi levado a cabo, até hoje, o já velho projecto de publicação, por uma instituição privada (Fundação Calouste Gulbenkian), de um *Dicionário da Música e dos Músicos Portugueses*, que poderia ter contribuído para colmatar essa falta.